

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال نهم، دوره جدید، شماره بیست و نهم، پاییز ۱۳۹۶، ص ۱۴۷-۱۷۳

چارچوبی زبانشناختی برای تحلیل ترجمه شعر از عربی به فارسی

بر مبنای نظریه فرمالیسم*

رضا ناظمیان، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی

حسام حاج مومن، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی

چکیده

این پژوهش از دیدگاه زبانشناختی به این مسأله می‌پردازد که ترجمه شعر چگونه ماهیت زبانی شعر عربی و مؤلفه‌های سازنده آن را به زبان فارسی منتقل می‌کند؟ در این پژوهش تحلیلی - تطبیقی، ابتدا بر مبنای نظریه فرمالیسم ماهیت شعر و چهار مؤلفه سازنده آن (نظام، هنر سازه‌ها، ریتم، و درون‌مایه) تبیین می‌شوند. سپس با مطالعه نمونه‌هایی از ترجمه شعر از عربی به فارسی، چارچوبی زبانشناختی برای تحلیل این کنش طرح می‌شود. این تحلیل نشان می‌دهد ترجمه برای حفظ ماهیت شعر عربی در زبان فارسی، نقش شعری زبان را در زبان فارسی فعال می‌کند تا اثری تولید کند که از نظر نحوه کاربست عناصر زبانی معادل اثر اصلی باشد. این تعادل از طریق بازآفرینی چهار مؤلفه سازنده فرم شعر عربی در قالب فرم شعر فارسی حاصل می‌شود. در بخش تطبیقی، با بررسی نمونه‌هایی از قصیده لامیه العجم همراه با ترجمه فارسی آن، چگونگی این بازآفرینی عملاً نشان داده شده است.

کلمات کلیدی: ترجمه شعر عربی به فارسی، فرمالیسم، بازآفرینی فرم شعری.

* - تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱۰/۲۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۴/۱۱

نشانی پست الکترونیکی (نویسنده مسؤول): reza.nazemian@atu.ac.ir

۱. مقدمه

ترجمه شعر همواره از چالشی‌ترین مسائل در مطالعات ترجمه بوده‌است. برخی اساساً امکان ترجمه شعر را به چالش کشیده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۷۴۳)، برخی دیگر از این امکان دفاع کرده‌اند (پاز، ۱۳۵۳: ۳۶)، و برخی نیز از نسبت این امکان سخن گفته‌اند (منافی اناری، ۱۳۸۲: ۹). اما علی‌رغم همه این نظرها، ترجمه شعر از زبانی به زبان دیگر در عمل جریان داشته‌است. بنابراین نظر به وجود عینی این کنش، بحث نظری درباره آن را از دو منظر می‌توان توجیه کرد؛ یکی این‌که اصالت را به نظریه‌ها داد و برای آزمون آنها به نتایج این کنش رجوع کرد؛ و دیگر این‌که اصالت را به این کنش داد و برای شناختن آن نظریه‌پردازی کرد. این نوشتار، با این دیدگاه که هدف اصلی نظریه‌پردازی شناخت پدیده‌های موجود است، از دریچه دوم به موضوع می‌نگرد، و با توجه به نتایج کنش ترجمه شعر از زبان عربی به زبان فارسی، می‌کوشد دریچه‌ای روبه شناخت این کنش بگشاید.

۱-۱ بیان مسأله

بر اساس آنچه گذشت، پژوهش حاضر، با نگاهی به نمونه اشعار ترجمه‌شده از عربی به فارسی، در پی پاسخ این پرسش است که کنش ترجمه چگونه ماهیت زبانی شعر را در گذر از زبان عربی به زبان فارسی حفظ می‌کند؟ و چگونه مؤلفه‌های سازنده شعر عربی را به زبان فارسی منتقل می‌کند؟

۲-۱ پیشینه پژوهش

گرچه مطالعات ترجمه شعر از دیرباز سابقه دارد در پیشینه این پژوهش باید به‌ویژه از دو دسته مطالعه یاد کرد: نخست مباحث نظری پیرامون حد امکان ترجمه شعر، همچون مقالات «ترجمه» از اکتاویو پاز، «در ترجمه‌ناپذیری شعر» از محمدرضا شفیع کدکنی، «حدود ترجمه‌پذیری شعر» از سالار منافی اناری، «روش‌های ترجمه شعر: بازسازی صورت و محتوا» از جمشید عباسی و سالار منافی اناری، و «گفتار در ترجمه‌پذیری شعر» از بهرام مقدادی. و دیگر، پژوهش‌هایی که منحصرأ به ترجمه شعر از عربی به فارسی پرداخته‌اند همچون مقاله «ترجمه شعر به شعر» از ابوالقاسم حبیب‌اللهی که نمونه‌هایی از ترجمه شعر عربی به فارسی را در بستر تاریخ ارائه می‌کند؛ «بررسی ترجمه‌های قصاید نامدار عربی به شعر فارسی» از ناصر محسنی‌نیا و

مجید بهره‌ور که تاریخچهٔ ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی و روند روش‌های آن را مطالعه می‌کند؛ «چالش‌های ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی» از عبدالعلی آل بویه که موضوعاتی همچون امکان ترجمهٔ شعر، عناصر ترجمه‌پذیر شعر، ویژگی‌های مترجم شعر و چالش‌ها و راهکارهای ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی را تحلیل می‌کند، «بین الترجمة والتناص» با موضوع بررسی انواع روابط بینامتنی میان اشعار عربی و ترجمه‌های فارسی آنها، و نیز «القصيدة البشرية وترجمتها الفارسیة المنظومة من منظور موسیقی» در تحلیل رابطهٔ موسیقایی قصیده‌ای عربی از بشر بن عوانه با ترجمهٔ منظوم آن از محمدحسین شهریار، هر دو از محمد رحیمی و نرگس گنجی و «الترجمة عند الأدباء والبلاغیین الفرس القدماء» از همان دو نویسنده و سید محمدرضا ابن‌الرسول، که جایگاه ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی را در منابع ادبی و بلاغی فارسی مطالعه می‌کند.

و اما پژوهش حاضر بر خلاف مطالعات دستهٔ اول، به بحث نظری پیرامون امکان ترجمهٔ شعر نمی‌پردازد، بلکه با نگاهی واقع‌گرا این امکان را مسلم می‌داند و می‌کوشد، با بررسی نمونه اشعار ترجمه‌شده، کنشی را تحلیل کند که عملاً در ترجمهٔ شعر عربی به فارسی رخ می‌دهد. در مطالعات دستهٔ دوم نیز بر مبنای یک نظریه، چارچوبی به‌قصد تحلیل چستی و چگونگی فرآیند ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی ارائه نشده که البته در نوشتار حاضر این چارچوب نظری ترسیم خواهد شد.

۳-۱ روش پژوهش

روش مطالعه، تحلیلی - تطبیقی است. در بخش تحلیلی، ابتدا ماهیت و عناصر سازندهٔ شعر از دیدگاه نظریهٔ فرمالیسم بررسی می‌شود؛ سپس، با بررسی نمونه‌هایی از ترجمهٔ اشعار به قصد ترسیم چارچوبی نظری، مشخص می‌شود که ترجمه چگونه ماهیت و مؤلفه‌های سازندهٔ شعر عربی را در زبان فارسی حفظ می‌کند. این چارچوب نظری از تحلیل نمونه‌های متعدد ترجمهٔ شعر عربی به فارسی برآمده است اما به سبب تنگنای مجال، در هر بخش از تحلیل، فقط به ذکر نمونه‌های برجسته بسنده کرده‌ایم. سرانجام در بخش تطبیقی، چهار بیت نخست قصیدهٔ «الامیة العجم» سرودهٔ طغرایی اصفهانی، به همراه ترجمهٔ فارسی آن از محمد آبادی باویل بررسی می‌شود تا تحلیل‌های نظری در مطالعه‌ای تطبیقی جمع‌بندی شوند. از آنجا که تحلیل نمونه‌های دیگر نیز

نتایج نظری یکسانی داشت، صرفاً این نمونه‌ها با شواهد گویایی که داشتند از سوی نگارنده انتخاب شده‌اند.

۲. چارچوب نظری

در این مطالعه، با رویکردی زبانشناختی به شعر و ترجمه آن، نظریه فرمالیسم مبنای تحلیل قرار گرفته است. زیرا نظریه فرمالیسم، با کنار نهادن چشم‌اندازهای تاریخی و اجتماعی و روانشناختی در تحلیل شعر، صرفاً با رویکردی زبانشناسانه، ماهیت شعر و مؤلفه‌های سازنده آن را به‌مثابه یک اثر زبانی تحلیل می‌کند (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۳). بر مبنای این نظریه و با مفروض دانستن ماهیت و عناصر سازنده شعر به‌مثابه اثری زبانی، می‌توان دریافت که ترجمه چگونه در زبان فارسی اثری تولید می‌کند که از حیث ماهوی و ساختی، بازتولیدی از شعر عربی باشد.

۱-۲ تحلیل زبانشناختی شعر از دیدگاه نظریه فرمالیسم

در این بخش، با تبیین ایده‌های بنیادین در شعرشناسی فرمالیستی، نخست آرائی که در طرح یک چارچوب نظری برای تحلیل ترجمه شعر مؤثرند طرح می‌شود، و سپس مفاهیم و اصطلاحاتی که در پایه‌ریزی این چارچوب به‌کار می‌آیند تبیین و تحلیل خواهند شد.

نظریه فرمالیسم در دهه دوم از قرن بیستم میلادی، در پی مطالعات زبانشناسان جوان در روسیه شکل گرفت که با تأسیس «حلقه زبانشناسی مسکو» به رهبری رومن یاکوبسن، و «انجمن مطالعه در زبان شعر» به رهبری ویکتور اشکلوفسکی به تحقیق درباره مسأله زبان در ادبیات می‌پرداختند. مسأله اصلی در تحقیقات آنان، چپستی متن ادبی به‌عنوان اثر زبانی و چگونگی کارکرد زبان در تولید متون ادبی بود. آنها برای استقلال بخشی به علم ادبیات، چشم‌اندازهای تاریخی و جامعه‌شناختی و روانشناختی به ادبیات را کنار گذاشتند و بر متون ادبی به‌مثابه محصول عینی زبان تمرکز کردند تا قضایای ماهوی و ساختی ادبیات را با دیدگاهی صرفاً زبانشناسانه بررسی کنند. این نظریه‌پردازان، به سبب همین تمرکز بر نمودهای شکلی و عینی در متون ادبی، فرمالیست یا شکل‌گرا نامیده شدند. فرمالیست‌ها، با مطالعه نحوه عملکرد ادبی زبان در تولید متون ادبی و شیوه‌های زیبایی‌آفرینی زبان، تحلیلی زبانشناسانه از چپستی ادبیات و مؤلفه‌های آن ارائه دادند. آنها در نتیجه مطالعات شعرشناسی، ایده فرم شعری را مطرح کردند و به بررسی مسائل بنیادین در ساخت این فرم، از جمله کارکرد شگردهای ادبی و درون‌مایه و ریتم

پرداختند. (رک: نیوا، ۱۳۷۳: ۱۸؛ برسلا، ۱۳۹۲: ۴۶؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۴۲؛ احمدی، ۱۳۸۱: ۳۰۸؛ شفیع کدکنی، ۱۳۹۲: ۶۷)

۲-۱-۱ نقش شعری زبان

رومن یاکوبسن در مقاله «زبان‌شناسی و شعرشناسی» شناخت شعر را با این پرسش آغاز کرد که چه عاملی پیامی کلامی را به اثری هنری مبدل می‌سازد؟ (یاکوبسن، ۱۳۸۸: ۹۳). از نگاه او، در کنش ارتباط کلامی وقتی عملکرد زبان بر خود «پیام» متمرکز می‌شود «نقش شعری زبان» فعال می‌شود. در این نقش اهمیت ارتباط در موضوع پیام نیست، بلکه آنچه اهمیت دارد نحوهٔ تنظیم عناصر زبان در شکل‌گیری پیام است؛ به بیان دیگر، در نقش شعری، عناصر زبانی صرفاً ابزاری برای رساندن موضوع پیام نیستند بلکه نحوهٔ کاربست آنها فی‌نفسه اهمیت دارد. در مقابل نقش شعری، وقتی عملکرد زبان بر «موضوع پیام» متمرکز می‌شود، «نقش ارجاعی زبان» پدید می‌آید. در این نقش، اهمیت عناصر زبان به کارکردشان برای انتقال موضوع است. بارزترین نقش ارجاعی زبان در متون علمی است که صرفاً بر انتقال موضوع پیام تمرکز دارد؛ اما بارزترین نقش شعری زبان در شعر است که در آن نحوهٔ کاربست عناصر زبانی اهمیت می‌یابد.

کوروش صفوی در تحلیلی که یادآور مباحث مقالهٔ یاکوبسن است (بنگرید به ترجمه و شرح این مقاله از صفوی، همان: ۹۸، ۱۰۰)، عملکرد زبان را در پیوستاری فرضی نشان می‌دهد که یک سویش زبان علم قرار دارد و سوی دیگرش زبان شعر (صفوی، ۱۳۸۸: ۱۲). در یک سر پیوستار، زبان در اوج جهت‌گیری به سوی موضوع پیام، متن علمی تولید می‌کند، و در سر دیگرش، در اوج جهت‌گیری به سوی خود پیام، شعر تولید می‌کند. لف یاکوبینسکی، فرمالیست روس نیز می‌گوید «... گویشور ... اگر نماهای زبانی را با هدفی کاملاً کاربردی جهت ارتباط به کار برد، با نظام زبان کاربردی روبه‌رویم که در آنها نماهای زبانی ارزش مستقل ندارند و چیزی نیستند جز وسیلهٔ ارتباطی. اما می‌شود نظام‌های زبانی دیگری را تصور کرد که در آنها هدف کاربردی به مرتبهٔ دوم عقب می‌نشیند و نماهای زبانی ارزشی مستقل به دست می‌آورند» (به نقل از: آبخن باوم، ۱۳۹۲: ۳۹). این بدان معناست که در شعر «چگونه گفتن» پیام مهم‌تر است از «چه گفتن».

۲-۱-۲ زیبایی‌آفرینی در نقش شعری زبان

نقش شعری زبان، با تأثیری که بر شناخت انسان دارد، از زبان خودکار جدا می‌شود. زیرا عناصر زبان با کاربردهای تکراری برای انتقال اطلاعات در زندگی روزمره خودکار می‌شوند. اشکلوفسکی می‌نویسد: «اگر ابژه‌ای چند بار تکرار شود، بعد از مدتی عمل ادراک از طریق بازشناختن ابژه صورت می‌گیرد. می‌دانیم این ابژه‌ای که در برابر ماست وجود دارد اما آن را اصلاً نمی‌بینیم» (اشکلوفسکی، ۱۳۹۲: ۸۹). اما در زبان شعری، که عناصر زبان فی‌نفسه ارزش می‌یابند و صرفاً برای انتقال اطلاعات به کار نمی‌روند، این خودکارشدگی زدوده می‌شود. خارج کردن عناصر زبانی از قالب‌های خودکار همان «یکه‌سازی» کارکردهای زبان یا «آشنایی‌زدایی» از زبان است. اشکلوفسکی می‌نویسد: «هنر فرآیند یکه‌سازی ابژه‌هاست.» و «زبان شاعرانه آگاهانه آفریده می‌شود تا ادراک را از خودکاری آزاد کند» (همان: ۸۹). وقتی عناصر زبان از قالب‌های خودکار و عادت‌های خارج می‌شوند، جلب توجه می‌کنند و می‌توانند زیبایی‌آفرین شوند. آشنایی‌زدایی از کارکرد زبان، در واقع برجسته‌سازی عناصر زبان است. هاورانک، زبان‌شناس چک، می‌نویسد: «فرآیند خودکاری زبان، در اصل به‌کارگیری عناصر زبان است به‌گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود، بدون آن‌که شیوه بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد؛ ولی برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است به‌گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر کند و غیر متعارف باشد» (به نقل از صفوی، ۱۳۷۳: ۳۶). به عبارت دیگر، آشنایی‌زدایی از کاربردی متعارف عناصر زبان با برجسته‌سازی این عناصر در شاکله پیام، باعث می‌شود عناصر زبان جدای از موضوعی که دارند، فی‌نفسه جلب توجه کنند و زیبایی بیافرینند.

۲-۱-۳ هنر سازه‌ها در نقش شعری زبان

سازوکارهای نقش شعری زبان برای آشنایی‌زدایی، کانال‌هایی برای برجسته‌سازی عناصر زبان هستند. جفری لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، کانال‌های برجسته‌سازی را در دو شاخه کلی جمع‌بندی کرده: هنجارگریزی که انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار است؛ و قاعده‌افزایی که افزودن قواعدی بر قواعد زبان خودکار است (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳). صفوی توضیح می‌دهد که «قاعده-افزایی بر برونه زبان عمل می‌کند و در معنی دخالت ندارد. به همین دلیل، نتیجه حاصل از قاعده‌افزایی چیزی جز شکلی موسیقایی از زبان خودکار نیست» (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۵، ۳۶).

سپس به جای «هنجارگریزی» اصطلاح «قاعده‌کاهی» را می‌آورد و می‌گوید: «قاعده‌کاهی ... مجموعهٔ ابزارهایی را دربرمی‌گیرد که بر محتوای زبان عمل می‌کنند؛ یعنی در نهایت، معنایی را پدید می‌آورند که به نوعی با معنی در زبان خودکار متفاوت است» (همان: ۷۵). بر این اساس، نظم و دیگر صناعات موسیقایی در شعر برساختهٔ قاعده‌افزایی هستند و صناعاتی همچون استعاره و مجاز که موجب معنی‌آفرینی‌های هنری می‌شوند، برآمده از هنجارگریزی یا قاعده-کاهی‌اند. کاربست همهٔ شگردهای هنری به شکل‌گیری سازه‌هایی هنری در شعر می‌انجامد که در اصطلاحی عام «هنرسازه» نامیده می‌شوند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۴۹). هنرسازه‌ها محصول برجسته‌سازی عناصر زبانی هستند که در شعر زیبایی می‌آفرینند، حال چه در برونهٔ زبان عمل کنند (مثل قافیه و ردیف) و چه در درونۀ آن (مثل استعاره و ایهام).

۲-۱-۴ فرم شعری، نظام هنرسازه‌ها

شعر در اوج فعالیت نقش شعری زبان، با ظهور هنرسازه‌های زبانی پدید می‌آید. مقوله‌های صوری همچون طول مصرع‌ها یا سطور شعری، رابطهٔ حجمی آنها، قافیه، وزن، واج‌آرایی، توازن و توازی واژه‌ها، و نیز مقوله‌های معنایی همچون استعاره و مجاز و کنایه و ایهام و تمثیل و مراعات‌النظیر، همه هنرسازه‌هایی زبانی هستند که از قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی پدید می‌آیند. بنابراین شعر را می‌توان چارچوبی از هنرسازه‌ها دانست، اما نه صرفاً چارچوبی از توالی و ترکیب هنرسازه‌ها. زیرا مسألهٔ مهم در شعر نحوهٔ تعامل هنرسازه‌هاست که مجموعه‌ای پویا و نظام‌مند از تعامل میان اجزاء را می‌سازد (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۲). بنابراین فرم شعری حاصل تعامل میان هنرسازه‌هاست، و قالب‌های شعری، مثل قصیده و غزل و مثنوی، با ویژگی‌هایی منحصربه‌فرد، هر یک چارچوبی خاص از نحوهٔ تعامل هنرسازه‌ها هستند. یوری تینیانوف، فرمالیست روس، می‌نویسد: «فرم پویا نه با گردهمایی و نه با آمیزش این اجزاء، بلکه با تعامل آنها و در نتیجه با ارتقاء گروهی از عوامل به خرج گروهی دیگر تجلی می‌یابد» (۱۳۹۲: ۱۳۱). تعامل هنرسازه‌ها مهم‌ترین مؤلفهٔ فرم است، زیرا «اگر حسن تعامل عوامل از بین برود، امر واقع هنری محو می‌شود و هنر خودکار می‌گردد» (همان: ۱۳۲).

۲-۱-۵ ریتم در فرم شعری

محسوس‌ترین نتیجه تعامل هنرسازه‌ها، جریان موسیقی یا همان ریتم در فرم شعر است که در ساخت فرم شعری اهمیتی اساسی دارد. اوسیب بریک، فرمالیست روس، در تعریفی عام از ریتم می‌گوید: «ریتم در جایگاه یک اصطلاح علمی دلالت دارد بر نمود ویژه سازوکارهایی محرک؛ ... ریتم حرکتی است که به شیوه‌ای خاص نموده می‌شود» (۱۳۹۲: ۱۵۹). اما توماشفسکی در تعریفی خاص از ریتم شعری می‌گوید: «هر نظام آوایی سامان‌یافته در جهت اهداف شعر که برای شنونده قابل درک باشد» (۱۳۹۲: ۱۷۱). بر این اساس، فرم شعر در نظام منسجم خود از هنرسازه‌ها، کیفیت آوایی خاصی دارد که همان ریتم است. وزن عروضی و توالی منظم هجاها و چیدمان قافیه و ردیف در شعر، برآیند ریتم شعر هستند. بریک می‌نویسد: «هیچ یک از این اوزان و هجاها فی‌نفسه وجود ندارند، بلکه نتیجه نوعی حرکت ریتمیک هستند... شعر بر پایه حرکت ریتمیک فهمیده می‌شود» (۱۳۹۲: ۱۶۰). بنابراین ریتم جزء مقتضیات زیبایی‌شناسیک شعر، بلکه از ضروریات ساختی شعر است، زیرا «خواندنِ نثرمانندِ شعر، ساختار ریتمیک آن را از بین خواهد برد» (همان: ۱۶۵). در چنین قرائتی، ساختار زبانی ویژه شعر محو می‌شود و شعریت از بین می‌رود؛ چراکه در این صورت شعر تبدیل به جمله‌ای از گفتار عادی می‌شود. توماشفسکی می‌نویسد: «شرط ناگزیر این است که فرم شعر باید عناصر خود را در مجموعه‌هایی سامان دهد که به طریقی، حرکت سخن تقسیم‌شده به سطر را مرتباً تکرار کنند» (۱۳۹۲: ۱۷۵). وزن عروضی که از حرکت ریتم حاصل می‌شود، میزانی ذهنی است که ظهور عناصر زبانی در حرکت ریتمیک را می‌سجد.

۲-۱-۶ درون‌مایه فرم شعری

انسجام در تعامل میان هنرسازه‌ها، هم در ریتم و هم در دلالت هنرسازه‌ها متجلی می‌شود. زیرا عناصر زبانی فی‌نفسه دلالت‌گرند و کارکرد آنها درون‌مایه‌ای را برای شعر می‌سازد. پس فرم به‌مثابه چارچوبی از عناصر زبانی، فی‌نفسه حامل محتواست. اما در اینجا فرم در تقابل با محتوا و به‌عنوان لفافی برای آن قرار نمی‌گیرد. در این دیدگاه، در شعر، عناصر زبانی با وجه دلالت‌گر، خاصیت معناداری‌شان نیز محفوظ می‌ماند. اگر عناصر زبانی محتوایی نداشته باشند، دیگر بحثی از شگردهای معنایی مطرح نیست. محتوا بخش جدایی‌ناپذیر از فرم است و فرم نیازی به مفهوم

مکمل دیگری با عنوان محتوا ندارد. بوریس آینخن باوم، فرمالیست روس، می‌نویسد: «مفهوم فرم معنای تازه‌ای کسب کرده‌است، دیگر یک لفاف نیست، بلکه یک تمامیت پویا و عینی است که فی‌نفسه محتوایی دارد؛ خارج از هر مفهوم ملازم با آن» (۱۳۹۲: ۴۵). اما آنچه که بر مبنای خاصیت معناداری عناصر زبانی به عنوان موضوع اثر ادبی ظاهر می‌شود، «درون‌مایه» است. بوریس توماشفسکی، فرمالیست روس، می‌نویسد: «طی روند کار هنری، جمله‌های ویژه بنا بر معنای خود تلفیق می‌شوند و نوعی ساخت به وجود می‌آورند که در آن با یک فکر یا درون‌مایهٔ مشترک وحدت می‌یابند. دلالت‌های عناصر ویژهٔ یک اثر، یک کل واحد را تشکیل می‌دهند که همان درون‌مایه است ... هر اثری که به زبان معناداری نوشته شده‌باشد، درون‌مایه‌ای دارد» (توماشفسکی، ۱۳۹۲: ۲۹۳). بنابراین هنر‌سازهای زبانی در نظام فرم، درون‌مایه‌ای را پرورش می‌دهند که مادهٔ کلامی اثر است. انسجام هنر‌سازها به عنوان عناصر دلالتگر، بر مبنای عملکرد آنها در پرورش درون‌مایه شکل می‌گیرد. «اثر ادبی وقتی بر مبنای درون‌مایهٔ واحدی ساخته شده‌باشد که در طول اثر آشکار می‌شود، واجد وحدت است» (همان). البته در پرتو درون‌مایهٔ کلی اثر، می‌توان برای هر بخش از اثر نیز درون‌مایه‌ای در نظر گرفت. بر همین اساس «تجزیهٔ اثر عبارت است از مجزا ساختن بخش‌هایی از اثر که ویژگی‌شان درون‌مایه‌ای واحد است». (همان: ۲۹۹)

بنا بر تحلیل‌های مذکور، شعر در ماهیت خود محصول عملکرد نقش شعری زبان است که در تولید اثر زبانی اصالت را به نحوهٔ کاربست عناصر زبان می‌دهد و از طریق برجسته‌سازی عناصر زبانی، با تغییر قواعد و الگوهای خودکارشده در زبان روزمره، از کاربست عناصر زبان آشنایی‌زدایی می‌کند. این تغییرات یا با کاستن از این قواعد و یا با افزودن بر آنها صورت می‌پذیرد و می‌تواند بر جوانب بیرونی و صوری عناصر زبان یا بر جوانب درونی و معنایی آنها اعمال شود. شعر با چنین ماهیتی در نمود خود به‌لحاظ ساختی، فرمی نظام‌مند از تعامل میان هنر‌سازهای زبانی است که در قالبی از انسجام ریتمیک و معنایی نمود می‌یابد و درون‌مایهٔ خاصی را ارائه می‌کند.

۳. چارچوب نظری فرمالیستی در تحلیل ترجمهٔ شعر

در این بخش، بر مبنای شعرشناسی فرمالیستی، چارچوبی نظری برای تحلیل کنش ترجمهٔ شعر طرح خواهد شد. این چارچوب بر اساس خوانشی زبانشناختی از کنش ترجمهٔ شعر، الگویی

فرم‌گرا طرح می‌کند که می‌تواند آنچه را که عملاً در ترجمه شعر از عربی به فارسی رخ می‌دهد، تحلیل کند.

۱-۳ ماهیت زبانشناختی کنش ترجمه شعر

اگر شعر را محصول نقش شعری زبان بدانیم که در آن اصالت در نحوه کاربست عناصر زبانی است، دیدگاه‌هایی که مسئله اصلی ترجمه را انتقال محتوا می‌دانند از حیث ماهوی با شعر تناسبی ندارند. زیرا ماهیت شعر در انتقال محتوا نیست، بلکه در چگونگی کاربست عناصر زبانی است. پس اگر این شعر است که بناست ترجمه شود، کنش ترجمه باید به ماهیت شعر نظر داشته باشد. در نتیجه، چارچوب نظری در تحلیل ترجمه شعر، باید مسئله‌ی اصلی خود را بازسازی کیفیت کاربست عناصر زبانی در متن مبدأ قرار دهد. این دیدگاه در نگاه نخست چه‌بسا بهترین دلیل برای امکان‌ناپذیر بودن ترجمه شعر به نظر برسد. زیرا شعر در ساخت خود کاملاً به ساختار زبان وابسته است، و نظر به تفاوت‌های ساختاری زبان‌ها، هیچ زبانی با زبان مبدأ تطابق ساختاری کامل ندارد که بتواند ساخت شعر مبدأ را از نو کاملاً پوشش دهد. زیرا همچنان‌که شفיעی کدکنی می‌گوید «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد» (۱۳۹۲: ۳). پس فقط کسی می‌تواند شاهد عینی این حادثه باشد که زبان اصلی شعر را بداند. به بیان دیگر، ترجمه یک شعر، به گونه‌ای که از حیث ساختی با اثر مبدأ کاملاً تطابق داشته باشد، ناممکن است. اما اگر انتظار ما از ترجمه شعر، با توجه به ماهیت شعر، تغییر کند و درصدد این نباشیم که در محصول ترجمه، شعر اصلی بدون هیچ تمایزی یافته شود، آن‌گاه می‌توان ترجمه شعر را به‌عنوان آفرینشی مجدد پذیرفت.

یاکوبسن می‌گوید: «شعر بنا به تعریف خود ترجمه‌ناپذیر است؛ تنها می‌توان جایگردانی آفریننده‌ای انجام داد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۷۲). در واقع «در ترجمه هر شعر، شعر جدید خود رخداد زبانی تازه‌ای است... این واقعیت تازه ادبی صرفاً رابطه‌ای بینامتنی با شعر اصلی دارد» (همان: ۷۳). پس این بازسازی عینی شعر است که امکان‌پذیر نیست، اما بازآفرینی شعر امکان‌پذیر است. چراکه ساخت یک فرم شعری بر ساخته امکانات صوتی و دلالتی ویژه زبانی است که در آن خلق شده و کاملاً به ساختار آن زبان وابسته است. و از آنجا که انطباق کامل ساختار دو زبان با هم متنفی است، انتقال ساخت یک شعر از یک زبان به زبان دیگر نیز ناممکن است؛ هرچند بتوان درون‌مایه یک شعر را به زبانی دیگر بازگو کرد. از سوی دیگر، حتی درون یک

زبان نیز نمی‌توان دو فرم شعری تولید کرد که ساختی کاملاً منطبق با هم داشته باشند. زیرا کوچک‌ترین تغییر در فرم شعر در همان زبان اصلی‌اش به تبدیل آن فرم به فرمی دیگر می‌انجامد. بنابراین احتمال حفظ ساخت یک شعر در زبانی دیگر به طریق اولی منتفی است. پس بازسازی شعر، به معنای تولید مجدد ساخت شعر، چه در زبان اصلی‌اش و چه در زبان مقصد امکان‌پذیر نیست. اما می‌توان انتظار داشت که در زبان مقصد فرمی شعری تولید شود که در نحوهٔ ساختش، یعنی در نحوهٔ تولید مؤلفه‌های فرم شعری، شباهتی محسوس با فرم یک شعر در زبان مبدأ داشته باشد؛ حال آنکه کاملاً با آن مطابق نیست. اما از آنجا که تولید فرم شعری جدید بر اساس ویژگی‌های ساختاری زبان مقصد محصول خلاقیت هنری مستقلی است، تولید این فرم، آفرینش اثر شعری دیگری محسوب می‌شود که به سبب تلاش برای شباهت حداکثری آن به یک فرم شعری دیگر، نوعی بازآفرینی شعری میان دو زبان تلقی می‌شود.

این‌گونه در زبان مقصد اثری تولید می‌شود که ساخت آن بر اساس ویژگی‌های هنری در ساختار زبان مقصد شکل گرفته و درعین‌حال این ویژگی‌ها با مختصات هنری در اثر مبدأ به‌طور نسبی رابطه‌ای معادل دارند. از این منظر مهم‌ترین عامل اثرگذار در تعیین میزان رابطهٔ شعر اصلی و ترجمه، فاصله‌ای است که به لحاظ ساختاری و فرهنگی میان دو زبان وجود دارد. شفیع‌ی کدکنی در باب ترجمهٔ شعر می‌نویسد: «انتقال از زبان فرانسه به آلمانی آسان‌تر است تا از فرانسه به عربی یا از فارسی به انگلیسی» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۱: ۷۶۴). اما وقتی بحث از ترجمهٔ شعر، از زبان عربی به زبان فارسی محدود شود، رابطهٔ مطلوب به‌خوبی دیده خواهد شد: اشتراکات آوایی و الفبایی میان دو زبان، حضور وسیع و ام‌واژه‌های عربی در فارسی، اشتراکات در قالب‌های شعری، بحور عروضی، نحوهٔ قافیه‌سازی، پرداخت آرایه‌های لفظی و معنایی، اشتراک در مبانی نقد ادبی کلاسیک، و تعاملات فرهنگی فارس‌زبانان و عرب‌زبانان در طول تاریخ، مستندات آشکار برای وجود نزدیکی ساختاری و فرهنگی میان این دو زبان هستند. این اشتراکات در عرصهٔ آفرینش شعری قالب ملمّع را پدید آورده که از هر دو زبان بهره می‌برد. بنابراین می‌توان انتظار داشت که در ترجمهٔ شعر عربی بتوان با اولویت دادن به کاربست هنری عناصر زبان، اثری در زبان فارسی تولید کرد که با بهره‌گیری از زمینه‌های هنری مشترک میان دو زبان، بازآفرینی شعر عربی باشد. این امکان عملاً در کنش ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی نمود

یافته و به‌هنگام بررسی‌های تطبیقی دیده خواهد شد. اما پیش از آن، چگونگی وقوع این کنش به‌لحاظ نظری تحلیل می‌شود.

۲-۳ بازآفرینی فرم در ترجمه شعر

وقتی کنش ترجمه شعر در ماهیت خود، آفرینش اثری در زبان فارسی باشد که بر اساس نحوه کاربست عناصر زبانی، ترجمه شعری در زبان عربی به‌شمار می‌رود، ترجمه شعر در عمل با بازآفرینی یک فرم شعری عربی در زبان فارسی روبروست. بر اساس تحلیلی که از چگونگی تشکیل فرم شعری ارائه شد، کنش ترجمه شعر را می‌توان بازآفرینی فرم شعری عربی، یعنی نظامی متعامل از هنر سازه‌های زبانی با انسجام ریتمیک و درون‌مایه‌ای، در زبان فارسی دانست. باید توجه داشت که این بازآفرینی در زبان فارسی و متناسب با ساختار این زبان رخ می‌دهد. بنابراین، به قصد تحلیل فرم شعری عربی و آفرینش فرم شعری فارسی در ترجمه، باید دریافت که هنر سازه‌های زبانی در شعر عربی با چه کیفیت هنری به‌کار رفته‌اند و در کارکردشان چگونه انسجامی ریتمیک و درون‌مایه‌ای یافته‌اند. سپس در زبان فارسی، هنر سازه‌های زبانی را با انسجام ریتمیک و درون‌مایه‌ای به‌گونه‌ای تنظیم کرد که رابطه مستقیم با شعر عربی داشته باشد. چگونگی این بازآفرینی فرم شعری در چهار سطح بررسی می‌شود: ۱. بازآفرینی هنر سازه‌های زبانی ۲. انتقال درون‌مایه ۳. تولید ریتم ۴. تشکیل نظام منسجم

۱-۲-۳ بازآفرینی هنر سازه‌های زبانی

در بازآفرینی هنر سازه‌های زبانی در ترجمه شعر، با فعال‌سازی نقش شعری در زبان فارسی هنر سازه‌هایی آفریده و تنظیم می‌شوند که بازآفرینی هنر سازه‌های شعر عربی هستند. البته هنر سازه‌ها تابعی از خصوصیات ساختاری در هر زبانند، اما غالب هنر سازه‌ها در ادبیات زبان‌های دنیا شناخته شده‌اند. «بخش اعظم هنر سازه‌ها جهان‌شمول و عمومی است. در تمام فرهنگ‌ها تشبیه یا استعاره یا مجاز مرسل یا وزن یا قافیه یا ... وجود دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۵۲). نظر به اشتراکات شعری زبان عربی و فارسی، کنش ترجمه شعر از زمینه مشترک برای بازآفرینی هنر سازه‌های شعر عربی در زبان فارسی برخوردار است. طبعاً ایده‌آل است که هنر سازه‌های فارسی مطابق با شعر عربی آفریده شوند. اما معمولاً این مطابقت ایده‌آل عملاً حاصل نمی‌شود. در اصل، این خلق هنر سازه‌هاست که اهمیت دارد و در عمل، حذف و اضافه و جابه‌جایی و

تغییر در نمود هنر‌سازها ناگزیر خواهد بود. واژهٔ «بازآفرینی» در تقابل با واژهٔ «بازسازی» بر این دلالت دارد که ترجمهٔ شعر ملزم به رعایت دقیق شگردهای هنری شعر مبدأ نیست. اصل، دست یافتن به هنر‌سازهایی است که بتوانند در زبان فارسی زیبایی بیافرینند؛ حال اگر زیبایی‌آفرینی در زبان فارسی عملاً بازسازی عینی شگردهای به‌کاررفته در شعر عربی را برنتابد و اقتضا کند که برخی شگردهای متفاوت به‌کار گرفته شود، مادامی که محصول ترجمه در فعال‌سازی هنر‌سازها در زبان فارسی توفیق یابد، چنین دگرگونی‌هایی کارساز خواهد بود. اما چون در ترجمه باید رابطهٔ میان دو اثر حفظ شود، منطقی این دگرگونی‌ها حدودی دارند. از آنجا که هنر‌سازها در انسجام معنایی‌شان درون‌مایهٔ شعر را می‌سازند، می‌توان کارکرد آنها را در پرورش درون‌مایه معیاری برای دگرگونی هنر‌سازها دانست. پس بازآفرینی هنر‌سازها در زبان فارسی در راستای درون‌مایهٔ شعر عربی انجام می‌شود؛ به‌نحوی که هنر‌سازها در زبان فارسی به‌زیبایی فعال شوند و همان درون‌مایهٔ شعر عربی را بیافرینند. این حالت در ترجمه‌ی رضاقلی‌خان هدایت از بیت منسوب به حضرت علی علیه‌السلام مشهود است:

أَيَّ يَوْمِي مِنَ الْمَوْتِ أَفْرُ يَوْمَ مَا قُدِّرَ أَوْ يَوْمَ قُدِّرَ

از مرگ حذر کردن، دو روز روا نیست روزی که قضا باشد و روزی که قضا نیست

(حبيب‌اللهی، ۱۳۴۶: ۱۵)

هنر‌سازهٔ برجسته در شعر عربی، هنر‌سازهٔ جمع در مصرع اول و تقسیم در مصرع دوم است، و همچنین هنر‌سازهٔ «تکرار» با «یوم» و «قُدِّرَ». در ترجمه، هر مصرع به‌عنوان یک هنر‌سازه، در مصرعی معادل ترجمه شده و هنر‌سازهای جمع و تقسیم و تکرار نیز بازآفرینی شده‌اند. درون‌مایهٔ هر مصرع نیز به مصرع معادل منتقل شده‌است. اما اسلوب استفهام (أَيَّ يَوْمِي؟) به‌مثابه هنر‌سازهای در بیت عربی، در بیت فارسی نیامده‌است. زیرا تنظیم هنر‌سازها در بیت فارسی اقتضا می‌کند که جمله به‌صورت خبری ارائه شود. پس گرچه اسلوب استفهام به اسلوب خبری تبدیل شده، اما هنر‌سازهای برجسته بازآفرینی شده‌اند و درون‌مایهٔ شعر حفظ شده‌است. در ترجمهٔ مصرع دوم از بیت زیر نیز تغییری که تحلیل شد، مشهود است؛ اما این بار در ترجمهٔ محی‌الدین محمد از سرودهٔ بوصیری، خبر به استفهام تبدیل می‌شود:

فَاقَ الْعَبَّيْنِ فِي خَلْقٍ وَ خُلُقٍ وَ لَمْ يُدَانُوهُ فِي عِلْمٍ وَ لَا كَرَمٍ

برتر است از جملهٔ پیغمبران در خُلق و خُلُق چون شود با او کسی نزدیک در علم و کرم

(سجادی، ۱۳۵۵: ۲۰۲)

۳-۲-۲ انتقال درون‌مايه

پیشتر گفته شد که شعر درون‌مایه‌ای کلی دارد که قابل تجزیه به درون‌مایه‌هایی جزئی است و در امتداد یکدیگر، درون‌مایه کلی شعر را می‌سازند. مسأله مهم در بازآفرینی هنر‌سازه‌های شعر عربی دقت به درون‌مایه‌های جزئی آنها، و نقششان در شکل‌گیری درون‌مایه کلی است؛ هنر‌سازه‌های فارسی باید همان درون‌مایه‌های جزئی را ارائه دهند، و در تعامل با درون‌مایه‌های جزئی دیگر، درون‌مایه کلی شعر عربی را بسازند. وقتی هنر‌سازه‌ها نظر به این تعامل بازآفرینی شوند، درون‌مایه کلی شعر عربی در اثر فارسی حفظ می‌شود. بنابراین حدود دگرگونی در هنر‌سازه‌ها را درون‌مایه‌ها تعیین می‌کنند. مسأله مهم در این دگرگونی، میزان تأثیر حذف، اضافه، جابه‌جایی یا تغییر هنر‌سازه‌ها بر درون‌مایه شعر عربی است. اگر این دگرگونی‌ها درون‌مایه را تهدید کنند نابرابری در درون‌مایه رخ می‌دهد. نهایتاً می‌توان به این بسنده کرد که درون‌مایه‌های جزئی در اثر فارسی، دلالتی نزدیک به درون‌مایه‌های جزئی در شعر عربی داشته‌باشد؛ به‌گونه‌ای که ارتباط درون‌مایه هر دو آشکار باشد. برقراری رابطه میان کارکرد هنر‌سازه و نقل درون‌مایه به نحوه تعبیر در هر زبان بستگی دارد. بنابراین در بازآفرینی شعر در زبان فارسی باید به کارکرد هنر‌سازه‌ها در ارائه هنری درون‌مایه توجه داشت. حال ممکن است در بازآفرینی یک هنر‌سازه تعبیری که در زبان فارسی به قصد انتقال درون‌مایه به کار می‌رود با هنر‌سازه شعر عربی متفاوت باشد. شاهد این مطلب ترجمه بیژن الهی است از بیتي از حسین بن منصور حلاج:

و أطيّبُ الحبِّ ما نمَّ الحديثُ به	كالنَّارِ لا تَأْتِي نفعاً و هي في الحجر ^۲
یقین بدان شرف عاشقی به رسوایی است	شراره چیست اگر آتشی نیانگیزد

(الهی، ۱۳۹۲: ۲۳)

در این نمونه، تغییر هنر‌سازه‌ها به سبب تعبیر متفاوت از درون‌مایه است؛ یعنی ترجمه، درون‌مایه بیت عربی را با تعبیری متفاوت در قالب هنر‌سازه‌ها ارائه کرده‌است. «أطيّبُ الحبِّ» به «شرف عاشقی» و «نمَّ الحديثُ» به «رسوایی» تعبیر شده‌اند و تمثیل مصرع دوم نیز در ترجمه به گونه‌ای متفاوت تعبیر شده‌است. با این حال رابطه مفهومی میان همه تعبیر آشکار است و هنر‌سازه برجسته که تمثیلی تصویری برای مفهومی انتزاعی است، در ترجمه نمود یافته‌است. پس ترجمه با حفظ نوع و کارکرد هنر‌سازه‌ها، درون‌مایه شعر را در زبان فارسی با تعبیری

متفاوت بیان کرده‌است. تعبیر متفاوت از هنر سازه‌ها، در ترجمهٔ سعدی شیرازی از بیت صالح بن عبدالقدوس نیز مشهود است:

إِنَّ الْعُصُونَ إِذْ قَوْمَتَهَا اعْتَدَلَتْ وَ لَا تَلِينُ إِذْ قَوْمَتَهَا الْحَطَبُ^۴

چوب تر را چنان که خواهی پیچ نشود خشک جز به آتش راست

(حبيب‌اللهی، ۱۳۴۶: ۱۷)

۳-۲-۳ تولید ریتم

اما تنظیم هنر سازه‌ها در راستای انتقال درون‌مایهٔ شعر عربی، علاوه بر انسجام دلالتی، باید انسجام موسیقایی متن اصلی را نیز پوشش دهد. یعنی همچنان‌که تنظیم هنر سازه‌ها در شعر عربی بر اساس خاصیت دلالت‌گری و موسیقایی‌شان موجب انسجام درون‌مایه‌ای و ریتمیک شعر شده‌اند، متقابلاً هنر سازه‌های فارسی نیز باید در نظمی که می‌یابند علاوه بر خلق انسجام معنایی، انسجام ریتمیک داشته‌باشند. اهمیت ریتم در بازآفرینی فرم شعری تا حدی است که ممکن است تولید ریتم به تفاوت هنر سازه‌ها بیانجامد. زیرا محسوس‌ترین نمود تعامل هنر سازه‌ها در تولید فرم شعری ریتم است. از آنجاکه ریتم به‌عنوان جریان حرکت موسیقایی در شعر اصالت دارد و اوزان عروضی میزانی ذهنی برای سنجش ریتم در شعر هستند، تولید ریتم در ترجمهٔ شعر، لزوماً به معنای خلق شعر در زبان مقصد در همان وزن شعر مبدأ نیست. بازآفرینی فرم شعر اتفاقی است که در زبان فارسی رخ می‌دهد و بنابراین خلق و تنظیم هنر سازه‌ها در جمله‌بندی‌های شعری بر اساس مختصات زبان فارسی انجام می‌شود. پس فرم در اثر فارسی ریتمی متناسب با ویژگی‌های آوایی عناصر زبان فارسی تولید می‌کند و این‌گونه اثر فارسی ریتمی ویژهٔ خود خواهد داشت. وقتی هنر سازه‌های اثر فارسی با حفظ رابطهٔ خود با هنر سازه‌های شعر عربی، و در عین انتقال درون‌مایهٔ آن، در انسجامی ریتمیک قرار بگیرند، اصل وجود ریتم در اثر فارسی محقق می‌شود؛ البته این که این ریتم در چه بحر و با چه وزن و چه قافیه‌ای تولید می‌شود تماماً به ساختار آوایی زبان فارسی بستگی دارد. در ترجمهٔ جاجرمی اصفهانی از شعر ابوالفتح بُستی، دگرگونی در سطح هنر سازه‌ها به اقتضای ریتم به‌روشنی مشهود است:

و أَوْعَ سَمْعَكَ أَمْثَالاً أَفْضَلُهَا كَمَا يَفْضَلُ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانَ^۵

گوش کن بشنو امثالِ جدا کرده ز هم آن‌چنان خوب که یاقوت و دُر و مرجان است

(محسنی‌نیا، ۱۳۸۵: ۱۹۴)

در ترجمه «أَوْعِ سَمْعَكَ» به «گوش کن بشنو» و «أَفْصَلْهَا» به «جدا کرده ز هم»، تعبیر از هنرسازها موافق با ریتم شعر صورت پذیرفته است. اما گویاتر از این، حذف «يَفْضَلُ» در مصرع دوم (به قرینه معنوی در مصرع اول) و افزودن «خوب» و «دُر» در ترجمه است. این تغییرات، علی‌رغم تفاوت با بیت عربی، به قصد تولید ریتم اعمال شده‌اند. در نگاهی کلی‌تر، تنظیم هنرسازها در هر یک از دو بیت، متناسب با ویژگی‌های آوایی واژه‌ها در هر یک از دو زبان انجام شده تا بیت عربی در بحر «مجتث» و بیت فارسی در بحر «رمل» تولید شود. کاربست هنرسازهایی متفاوت از شعر اصلی برای تولید ریتم و به‌ویژه حفظ قافیه، در ترجمه حافظ شرف از بیت بوصیری نیز برجسته است:

مَزَجَتْ دَمَعاً جَرَى مِنْ مُقَلَّةٍ بَدَمٌ	أَمِنْ تَدَكَّرٍ جِيرَانِ بَدَى سَلْمٍ
خون دل از راه چشم آمیخت با اشکم به هم	گوئیا از یاد آن همسایه‌های ذی سلم

(همان: ۱۹۴)

۳-۲-۴ نظام منسجم

همان‌گونه که در شعر عربی تعامل منسجم میان هنرسازها به‌لحاظ ساختی و دلالتی و ریتمی فرمی شعری را در قالب کلیتی واحد خلق می‌کند، ترجمه شعر نیز باید این تعامل منسجم را در اثر فارسی حفظ کند. اگر اثر فارسی نتواند میان هنرسازها و دلالت‌ها و خاصیت موسیقایی‌شان تعادل برقرار سازد و جملات شعری سالمی را در وحدتی منسجم ارائه کند، نظام فرم شعری از میان می‌رود. اما این‌که این نظام در زبان فارسی چه فرمی را تولید می‌کند، به‌طور ویژه جای تأمل دارد.

وقتی فرض است که کنش ترجمه، هنرسازهای ادبی می‌آفریند و آنها را در راستای انتقال درون‌مایه به‌طور ریتمیک تنظیم می‌کند، طبعاً محصول ترجمه در زبان فارسی دیگر نمی‌تواند نثر عادی باشد. در واقع ترجمه‌ای که شعر عربی را به نثر عادی فارسی برمی‌گرداند، اساساً اصالت هنرسازها و ریتم را نادیده می‌گیرد و بنابراین روشی که در ترجمه اتخاذ کرده با ماهیت شعر بیگانه است. از این زاویه، ترجمه شعر به نثر عادی، فرایندی است که نه ماهیت شعر را در نظر دارد و نه مؤلفه‌های ساختی آن را. روش دیگر روشی است که ترجمه شعر را در قالب نثر ادبی تنظیم می‌کند؛ یعنی نثری که هنرسازها را، با انسجامی معنایی و ریتمیک، به‌کار می‌گیرد با

این تفاوت که در قالب‌های شعری تنظیم نشده‌است. این روش به ماهیت شعر توجه دارد و نقش شعری زبان را در زبان فارسی فعال می‌سازد. اما برای خروج از تنگناهای تنظیم ترجمه در قالب‌های شعری، خود را از مسائل ساختنی شعر خلاص می‌کند و ترجمه را در قالب نثر ادبی ارائه می‌دهد. محصول این روش گرچه در زبان فارسی زیبایی می‌آفریند و با ماهیت شعر سازگار است، اما نحوهٔ تنظیم هنرنامه‌های عربی برای تولید فرمی به نام شعر را نادیده می‌گیرد و بنابراین در زبان فارسی شعر تولید نمی‌کند. اما رویکردی که در تنظیم ترجمه به هر دو عنصر ماهیت و ساخت شعر توجه دارد ترجمهٔ شعر به شعر است که در نتیجهٔ آن شعری فارسی معادل فرم شعر عربی بازآفرینی می‌شود. در این شیوه ایده‌آل است که قالب ترجمه با قالب شعر اصلی مطابق باشد. اما به اقتضای نحوهٔ تعبیر در زبان فارسی، ممکن است قالب شعر یا واحدهای شعر تغییر کنند. زیرا بازآفرینی فرم شعر در زبان فارسی اساساً به مقتضیات عناصر زبانی فارسی مرتبط است. پس ممکن است مثلاً قصیده به مثنوی، یا یک بیت عربی به دو بیت فارسی ترجمه شود؛ یا بر عکس. مادامی که بازآفرینی هنرنامه‌ها و انتقال درون‌مایه و تولید ریتم رعایت شوند، این تغییرهای فرمی در ترجمه طبیعی‌اند. این موضوع در ترجمهٔ جامی از شعر فرزدق کاملاً مشهود است:

فَمَا يُكَلِّمُ إِلَّا حَـٰمِـٔنَ يَبْتَسِمُ ^۷	بُغِضِي حَيَاءً وَبُغِضِي مِنْ مَهَابَتِهِ
که گشاید به روی کس دیده	از حیا نایدش پسندیده
کز مهابت نگاه نتواند	خلق از او نیز دیده خوابانند
خلق را طاقت تکلم او	نیست بی سبقت تبسم او

(محسنی‌نیا، ۱۳۸۵: ۱۹۶)

در نمونهٔ مذکور، هنرنامه‌های شعر اصلی در قالب قصیده، و هنرنامه‌های شعر فارسی در قالب مثنوی تنظیم شده‌اند. علاوه بر این، مصرع اول عربی به دو بیت فارسی ترجمه شده‌است و مصرع دوم عربی، به یک بیت فارسی. اما هنرنامه‌های بیت عربی هر یک در محصول ترجمه معادلی دارند. درون‌مایهٔ شعر نیز در اثر فارسی حفظ شده‌است. بنابراین وقتی هنرنامه‌ها و درون‌مایهٔ عربی در شعر فارسی با انسجام معنایی و ریتمیک بیان شده‌اند، ترجمه به مؤلفهٔ نظام‌مندی فرم شعری پاسخ داده‌است، هرچند نمود این نظام در شعر فارسی متفاوت از

شعر عربی است. ابیات زیر از سعدی شیرازی زیر نمونه‌ای از تغییر نظام در بازآفرینی فرم شعر عربی به زبان فارسی است:

« إِذَا رَأَيْتَ أَثِيمًا كُنْ سَاتِرًا وَحَلِيمًا »	يَا مَنْ تَفَبَّحَ أَمْرِي لِمَ لَا تَمُرُّ كَرِيمًا ^۱
متاب ای پارسا روی از گنهکار	به بخشایندگی در وی نظر کن
اگر من ناجوانمردم به کردار	تو بر من چون جوانمردان گذر کن

(سعدی، ۶: ۱۳۸۸۴)

۴. تحلیل تطبیقی

در بخش قبل هریک از نمونه‌ها فراخور مبحثی جزئی انتخاب و تحلیل شدند. در این بخش با مطالعه چهار بیت از قصیده «لامیه العجم» سروده طغرایی اصفهانی با ترجمه آن از محمد آبادی باویل، کنش ترجمه شعر از عربی به فارسی بر اساس چارچوب نظری مطرح شده، به طور کامل تحلیل می‌شود.

أَصَالَةُ الرَّأْيِ صَانَتْنِي عَنِ الْخَطْلِ	وَحِلْيَةُ الْفَضْلِ زَانَتْنِي لِمَى الْعَطْلِ
رای ستوارم نگه دارد ز حرف سرسری	زیور فضلم بیاراید گه بی‌زیوری

(محقق، ۱۳۷۹: ۱)

در بیت عربی، دو جمله اسمیه، با تقارنی نحوی در دو مصرع، تنظیم شده‌اند. هنر سازه-های توازن (الرأی، الفضل) و توازی (صاننتی، زانتنی / الخطل، العطل) میان واژه‌ها نیز علاوه بر تولید موسیقی، تقارن دو جمله را تقویت کرده‌اند. الگوی نحوی و روابط واژه‌ها، ریتم بیت را در بحر مجتث تنظیم کرده و در هر مصرع، جمله‌ای با درون‌مایه «مصونیت از وضعیتی ناپسند با خصلتی پسندیده» ارائه شده‌است. از منظر کاربست هنر سازه‌ها، ترجمه نیز هنر سازه تقارن نحوی را در ساخت دو جمله در دو مصرع به کار بسته، اما شگرد توازن و توازی واژه‌ها را نه. در عوض، از واژه‌های «استوار» و «نگاه» و «گاه» آشنایی‌زدایی لفظی کرده، و از طریق تقدیم فعل و کاربست مفعول به صورت مضاف‌إلیه، در جمله فارسی آشنایی‌زدایی نحوی کرده‌است. از منظر انتقال درون‌مایه، واحدهای دلالت‌گر به طور متناظر معادل‌یابی شده‌اند و درون‌مایه دو جمله‌ی عربی منتقل شده‌اند. از منظر تولید ریتم، آشنایی‌زدایی در کاربرد واژه‌ها و تنظیم نحوی آنها، برای تولید ریتم در بحر رمل است. پس کنش ترجمه با خلق نظامی از هنر سازه‌ها در قالبی ریتمیک

برای ارائه درون‌مایه‌ای مشخص، در زبان فارسی بیتی تولید کرده که بازآفرینی فرم یک بیت شعر عربی است. نکتهٔ قابل توجه در این بازآفرینی، حفظ هنرسازهٔ اصلی (تقارن نحوی دو جمله در دو مصرع) و تغییر هنرسازه‌های فرعی (آشنایی‌زدایی‌های واژگانی و نحوی به‌جای توازن و توازی واژه‌ها) در عین انتقال درون‌مایه است.

مَجْدِيْ اٰخِرًا وَمَجْدِيْ اَوَّلًا شَرَعُ وَالشَّمْسُ رَادَّ الضَّحٰى كَالشَّمْسِ فِي الطُّغْلِ^{۱۱}

در شرف امروز با دیروز یکسانم از آنک نیمروز و شب بود یکسان عروس خاوری

بیت عربی در مصرع اول با استفاده از هنرسازه‌های تکرار (مجدی) و تضاد (آخریاً، اولاً)، جمله‌ای با درون‌مایهٔ «یکسانی شکوه در حال و گذشته» ارائه کرده؛ در مصرع دوم نیز باز با تکرار (الشمس) و تضاد (رَادَّ الضَّحٰى، الطُّغْل) جمله‌ای با درون‌مایهٔ «یکسانی خورشید در اوج و افول روز» در قالب تمثیل آورده و دو جملهٔ کامل را در دو مصرع با حفظ ریتم تنظیم کرده‌است. از منظر کاربست هنرسازه‌ها نیز هر جملهٔ معادل در ترجمه در یک مصرع معادل آورده شده‌است. در هر دو جمله، تضادها به ترجمه منتقل شده‌اند، اما برای واژه‌های متضاد عربی، صرفاً بر اساس مفهومی که داشته‌اند، معادل ذکر شده (امروز و دیروز - نیمروز و شب) نه با معادل‌های معجمی‌شان. گرچه دو تکرار (مجد و الشمس) در ترجمه حفظ نشده، اما اولاً اصل این هنرسازه با تکرار «یکسان» در ترجمه آمده، و ثانیاً استعارهٔ «عروس خاوری» افزوده شده‌است. از منظر انتقال درون‌مایه، ترجمه‌ها معادل‌یابی‌های مفهومی، درون‌مایهٔ هر دو مصرع را در رابطه‌ای تمثیلی بیان کرده، و نقش‌های واژه‌ها در ساخت جمله را طبق نحو فارسی بازیابی کرده‌است. از منظر تولید ریتم نیز هر دو مصرع در بحر مقرر تنظیم شده‌اند و معادل‌سازی استعاری قافیه ساخته‌است. «از آنک» و «بُود» نیز که محصول آشنایی‌زدایی واژگانی هستند، در حفظ ریتم کارساز بوده‌اند.

پس کنش ترجمه در زبان فارسی فرمی شعری تولید کرده که به‌لحاظ کاربست هنرسازه‌ها، به قصد ارائهٔ درون‌مایه‌ای مشخص در قالبی ریتمیک، بازآفرینی فرم بیت عربی است. برجسته‌ترین نکته در این بازآفرینی، معادل‌یابی‌های مفهومی و استعاری است که میان حفظ هنرسازه‌ها و درون‌مایه و ریتم نوعی تعادل به‌وجود آورده‌است.

فِيْمَ الْاِقَامَةِ بِالزُّوْرَاءِ لَا سَكْنِي بِهَا وَلَا نَاقَتِي فِيْهَا وَلَا جَمَلِي^{۱۱}

کی توان بی‌خانمان آسود در بغداد از آنکه نیست ما را اُشتری آنجا نه ماده نه نری!

پاسخ منفی. استفهام، موجز و طبق ریتم آمده است و سه جمله منفی، با الگوی نحوی متقارن ساخته شده‌اند. از منظر کاربست هنر سازه‌ها، ترجمه از یک استفهام انکاری در سنت شعر فارسی (کی توان آسود؟) بهره برده که در عین ایجاز و مطابقت با ریتم، مفهومی معادل با استفهام عربی دارد. مفهوم اولین جمله دلیل، در قالب یک قید ادبی (بی‌خانمان) به میان استفهام فارسی رفته؛ و برای دو جمله بعد از الگوی «نیست... نه... نه» استفاده شده تا هنر سازه‌ی تکرار «لا» بازآفرینی شود. چون «ناقه» و «جمل» معادل صریح در فارسی ندارند، با استفاده از اسم جنس ادبی «أشتر»، تقابل آنها با «ماده» و «نر» بازآفرینی شده است. از منظر انتقال درونمایه، در ترجمه به عملکرد واژه‌ها و جملات عربی در بیان مفاهیم توجه شده و با تغییرات نحوی، سعی شده جملات فارسی مفاهیم را منتقل کنند. عناصر بیت عربی، طبق سنت شعری، دایره واژگانی و نحو زبان فارسی ترجمه شده‌اند و درونمایه بیت (استفهام انکاری درباره اقامت، با دلایلی برای نفی) منتقل شده است. از منظر تولید ریتم، کاربست هنر سازه‌ها و جمله‌سازی‌ها، به‌ویژه با افزودن «از آنک»، همه در مجرای حفظ ریتم انجام شده و واژه «نری» ضمن تقابل با «ماده»، قافیه ساخته است.

پس کنش ترجمه در زبان فارسی فرمی شعری تولید کرده که از منظر هنر سازه و درون-مایه و ریتم، بازآفرینی فرم شعر عربی است. نکته برجسته در این بازآفرینی، رها کردن نقش‌های نحوی واژه‌ها در ساخت جملات عربی، برای تولید جملاتی ادبی طبق سنت شعری و نحو فارسی است به گونه‌ای که معادل‌های مفهومی برای شعر عربی را دربرگیرند.

نَاءٌ عَنِ الْأَهْلِ صِفْرُ الْكَفِّ مُنْفَرِدٌ كَالشَّمِيفِ عَرَبِيٍّ مَتْنَاهُ عَنِ الْحَلَلِ^{۱۲}

من ز یاران دور ماندم دست خالی منفرد همچو شمشیری که ماند از زر و زیور عربی

در بیت عربی، مصرع اول از سه تعبیر وصفی درباره گوینده ساخته شده، و مصرع دوم از یک جمله تشبیهی در توصیف شمشیر. از منظر کاربست هنر سازه‌ها، ترجمه همپای بیت عربی عمل کرده: برای هر سه تعبیر، معادلی متناظر در مصرع اول آمده، و جمله توصیفی نیز در مصرع دوم ترجمه شده است. در مصرع اول عربی، مسند إليه (أنا) حذف شده، اما ترجمه مسند إليه را آورده و سه تعبیر وصفی را با فعل «ماندم» که برای سیاق جمله مناسب است، به آن نسبت داده است. در مصرع دوم برای «متناه» (دو لبش) معادلی نیامده و «الحلل» هم که یعنی «غلاف آراسته زرین»، به مطلق «زر و زیور» ترجمه شده؛ پس ترجمه به جای معادل‌یابی معجمی، با

تمرکز بر مفهوم جمله برای خلق تشبیه، واژه‌گزینی و جمله‌سازی کرده‌است. ارتباط فعل ادبی «ماند» در مصرع دوم، با فعل «ماندم» در مصرع اول، رابطهٔ تشبیه میان دو مصرع را تقویت کرده‌است. از منظر انتقال درون‌مایه، معنا و مفهوم «سه تعبیر وصفی و جملهٔ تشبیه» با همان ترتیب و روابطی که در بیت عربی داشته‌اند، به بیت فارسی منتقل شده‌اند. استفاده از «مفرد» و «عربی» در ترجمه، اتحاد درون‌مایه در دو بیت را تقویت کرده‌است. از منظر تولید ریتم، واژه‌گزینی و جمله‌پردازی فارسی در مجرای ریتم شعر انجام شده؛ به‌ویژه با افزودن «من» و «ماندم» در مصرع اول، و ترجمهٔ فعل «عربی» به ترکیب آهنگین «ماند عربی» که البته قافیه نیز ساخته‌است. پس کنش ترجمه در زبان فارسی بیتی تولید کرده که ضمن رعایت ریتم، هنرسازها و درون‌مایه‌اش به نمونهٔ اصلی بسیار نزدیک است؛ همچنین ترجمه در عین حال که ترتیب تعابیر بیت اصلی را رعایت کرده و حتی از واژه‌های آن نیز بهره برده، دو جمله مطابق با بیان شعری فارسی آفریده‌است.

۵. نتیجه‌گیری

کنش ترجمهٔ شعر زمانی می‌تواند ماهیت زبانی شعر عربی را حفظ کند، که در تولید محصول خود در زبان فارسی، نقش شعری زبان را فعال سازد و به‌جای انتقال معنا، به نحوهٔ کاربست عناصر زبان برای زیبایی‌آفرینی اولویت دهد؛ تا محصول ترجمه در تمرکز بر نحوهٔ کاربست عناصر زبانی با اثر اصلی معادل باشد.

از آنجا که عناصر زبانی شعر عربی در تعاملی منسجم با یکدیگر یک فرم شعری آفریده‌اند، ترجمه زمانی می‌تواند ساخت شعر عربی را به فارسی منتقل کند که مؤلفه‌های سازندهٔ فرم شعر عربی را در زبان فارسی بازآفرینی کند. با توجه به چهار مؤلفهٔ فرم شعری، کنش ترجمهٔ شعر از عربی به فارسی برای بازآفرینی فرم را می‌توان در چارچوب نحوهٔ کاربست هنرسازهای زبانی در خلق نظامی منسجم از حرکت ریتمیک و دلالت بر درون‌مایه تحلیل کرد. در میان شیوه‌های ترجمه، ترجمهٔ شعر به شعر می‌تواند این هدف را به‌طور حداکثری محقق سازد؛ زیرا در آن فرم شعر عربی در قالب یک فرم شعری متناظر در فارسی بازآفرینی می‌شود.

بر مبنای این چارچوب، عملاً هنرسازها در زبان فارسی مشابه با هنرسازهای شعر عربی به‌کار می‌روند و در قالب جملات شعری به‌گونه‌ای تنظیم می‌شوند که هم در ارتباط دلالتی‌شان با یکدیگر درون‌مایهٔ شعر عربی را بازگو کنند و هم در ارتباط آوایی‌شان با یکدیگر

سطوری ریتمیک تولید کنند. مهم‌ترین مسئله در محصول این کنش، تولید فرمی شعری در زبان فارسی است که طبق ساختار زبانی و سنت ادبی این زبان ارزش ادبی داشته‌باشد. تأمین این ارزش در فرم شعری فارسی، چه‌بسا تغییرها و تفاوت‌هایی را میان محصول ترجمه و شعر عربی اقتضا کند.

در تولید ترجمه بهره بردن از هنرسانه‌های مشابه با شعر عربی قاعده‌ای است که برای حفظ تعادل ضرورت دارد؛ اما وقتی ساخت جملات ادبی سالم و همچنین تولید ریتم اقتضا می‌کند، اعمال تغییرات در هنرسانه‌های شعر عربی طبیعی است. چه‌بسا فرم شعری فارسی اقتضا کند که از معادل‌های مفهومی استفاده شود و نه معادل‌های معجمی؛ یا اساساً تعبیر عربی کنار رود و از تعبیری متناسب با زبان فارسی استفاده شود؛ هنرسانه‌ای تغییر کند و حذف یا اضافه شود.

حدود دگرگونی هنرسانه‌ها را کارکرد آنها در انتقال درون‌مایه و حفظ ریتم تعیین می‌کند. دگرگونی‌ها تا جایی کارسازند که درون‌مایه شعر عربی را در شعر فارسی حفظ کنند و به ساخت ریتمیک آن پایبند باشند؛ وگرنه محصول ترجمه از رابطه‌ی معادل با اثر اصلی خارج می‌شود. تحلیل این رابطه بر مبنای چارچوبی از کاربرست هنرسانه‌ها در ساخت نظامی منسجم از ریتم و درون‌مایه، می‌تواند برای نقد نتایج ترجمه شعر از عربی به فارسی نیز به‌کار رود.

در پایان باید توجه داشت از آنجاکه نظریه فرمالیسم، با نادیده‌گرفتن چشم‌اندازهای بیرونی ادبیات در شعرشناسی با رویکردی صرفاً زبانشناختی، ساخت درونی شعر را تحلیل می‌کند، کارکرد این نظریه در تحلیل ترجمه شعر محدود به شناخت جنبه‌های زبانشناختی تبدیل یک فرم شعری به فرم شعری دیگر است؛ در واقع، فرمالیسم در برابر جنبه‌های دیگر ترجمه شعر که به زمینه‌های بیرونی ادبیات، همچون زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و سیاسی و تاریخی مربوط‌اند، سکوت کرده‌است.

پی‌نوشت

۱. در کدام یک از دو روزم از مرگ بگریزم، در روزی که مقدر نشده یا در روزی که مقدر شده؟
۲. از پیامبران برتری یافت در سرشت و خلق و خو، و آنها به او نزدیک نشده‌اند در دانش و نه در بخشندگی.
۳. و بهترین عشق آن است که سخنش بر زبان‌ها افتد، همچو آتش که سودی ندارد در حالی که در سنگ است.

۴. چوب‌های تر را وقتی شکلشان دهی، راست می‌شوند، و هیزم خشک را وقتی شکلش دهی، انعطاف نمی‌پذیرد.

۵. گوشت را هشیار ساز در مثال‌هایی که دسته می‌کنم آن‌چنان‌که یاقوت و مرجان را دسته کنند.

۶. آیا به‌خاطر به یاد آوردن همسایه‌ها در ذی‌سَلَم اشکی که از چشم جاری شد را به خون آمیختی؟

۷. از حیا چشم می‌پوشد و از هیبتش چشم می‌پوشند، پس با او سخن نمی‌گویند جز آن‌گاه که لبخند

بزند.

۸. وقتی گنجه‌کاری می‌بینی، خطاپوش و بردبار باش ای که کار مرا زشت می‌شماری، چرا کریمانه گذر

نمی‌کنی؟

۹. استواری اندیشه مرا از بیهوده‌گویی مصون داشت، و زیور فضیلت به‌هنگام بی‌زیوری مرا آراست.

۱۰. شُکوه من هم‌اینک با شُکوه من در آغاز یکسان است، چه خورشید بلندای روز همان خورشید دم

غروب است.

۱۱. چه اقامتی در زوراء (بغداد) باشد؟ حال آن که نه سکنایی، به آنجا دارم و نه ناقه‌ام آنجاست و نه

شترم.

۱۲. دور از خاندان، تهی‌دست، تنها (هستم)، همچو شمشیری که دو لبش از غلافِ زران‌دود برهنه

شده باشد.

منابع

کتاب‌های فارسی

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰ش). ساختار و تأویل متن؛ تهران: مرکز.
- (۱۳۸۱ش). حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر؛ تهران: مرکز.
- الهی، بیژن. (۱۳۹۲ش). مناعی و قطعات حلاج؛ تهران: سه‌پنج.
- ایگلتون، تری. (۱۳۹۴ش). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی؛ ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
- برسلر، چارلز. (۱۳۸۹ش). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی؛ ترجمهٔ مصطفی عابدینی، تهران: نیلوفر.
- سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۶ش). کلیات سعدی؛ تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: مه‌راد.

- سلدن، رامن. (۱۳۹۲ش). *راهنمای نظریه ادبی معاصر؛ ترجمه عباس مخبر*، تهران: طرح نو.
- شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲ش). *موسیقی شعر؛ تهران: آگه.*
- (۱۳۹۱ش). *رستاخیز کلمات؛ تهران: سخن.*
- (۱۳۷۵ش). *صور خیال در شعر فارسی؛ تهران: آگاه.*
- صفوی، کورش. (۱۳۹۰ش). *از زبانشناسی به ادبیات؛ جلد اول، تهران: چشمه.*
- (۱۳۹۰ش). *از زبانشناسی به ادبیات؛ جلد دوم، تهران: سوره مهر.*
- (۱۳۹۱ش). *آشنایی با زبانشناسی در مطالعات ادب فارسی؛ تهران: علمی.*
- فیلد، اندرو. (۱۳۹۱ش). *سیری در نقد ادبیات روس؛ ترجمه ابراهیم یونسی*، تهران: نگاه.
- ویدوسون، پیتر و رامن سلدن. (۱۳۸۷ش). *راهنمای نظریه ادبی معاصر؛ ترجمه عباس مخبر*، تهران: طرح نو.
- **مقالات فارسی**
- آل بویه لنگرودی، عبدالعلی. (۱۳۹۲ش). «چالش‌های ترجمه شعر از عربی به فارسی»؛ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عرب، س ۳، ش ۷، صص ۱۳-۴۰.
- آیخن باوم، بوریس. (۱۳۹۲ش). «نظریه روش فرمال»؛ *نظریه ادبیات*، ترجمه عاطفه طاهایی. تهران: دات. صص ۳۱-۷۹.
- اشکلوفسکی، ویکتور. (۱۳۹۲ش). «هنر همچون فرآیند»؛ *نظریه ادبیات*، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: دات، صص ۸۱-۱۰۶.
- بریک، اوسیب. (۱۳۹۲ش). «ریتیم و نحو»؛ *نظریه ادبیات*، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: دات، صص ۱۵۹-۱۶۹.
- پاز، اکتاویو. (۱۳۵۳ش). «ترجمه»؛ *مجله پیام یونسکو*، ش ۶۶، صص ۳۶-۴۰.
- توماشفسکی، بوریس. (۱۳۹۲ش). «درون‌مایگان»؛ *نظریه ادبیات*، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: دات، صص ۲۹۳-۳۴۱.

- حبیب‌اللهی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶ش). «ترجمهٔ شعر به شعر»؛ نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، س ۳، ش ۹، صص ۱۵-۲۲.
- سجادی، ضیاء‌الدین. (۲۵۳۵ شاهنشاهی). «ترجمهٔ قصیدهٔ برده به شعر فارسی»؛ مجموعه مقالات همائی‌نامه، تهران: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی، صص ۱۹۳-۲۰۴.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱ش). «در ترجمه‌پذیری شعر»؛ ایرانشناسی، بنیاد مطالعات ایران، ش ۵۶، صص ۷۴۳-۷۴۹.
- صفوی، کورش. (۱۳۸۸ش). «عملکرد نشانه‌های زبان در آفرینش ادبی»؛ زبان و ادب پارسی، ش ۴۱، صص ۹-۲۱.
- عباسی، جمشید و سالار منافی اناری. (۱۳۸۲ش). «روش‌های ترجمهٔ شعر: بازسازی صورت و محتوا»؛ مطالعات ترجمه، س ۱، ش ۴، صص ۵۳-۷۴.
- محسنی‌نیا، ناصر و مجید بهره‌ور. (۱۳۸۵ش). «بررسی ترجمه‌های قصاید نامدار عربی به شعر فارسی»؛ مطالعات ایرانی، س ۵، ش ۱۰، صص ۱۹۱-۲۱۲.
- محقق، مهدی. (۱۳۷۹ش). «ترجمهٔ منشور و منظوم لامیه العجم طغرابی اصفهانی»؛ مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، س ۲، ش ۲۰ و ۲۱، صص ۱-۲۶.
- منافی اناری، سالار. (۱۳۸۲ش). «حدود ترجمه‌پذیری شعر»؛ مطالعات ترجمه، ش ۱، صص ۹-۳۰.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۵۵ش). «گفتار در ترجمه‌پذیری شعر»؛ مجلهٔ دانشکده دانشگاه تهران، ش ۱۰، صص ۷۶-۸۱.
- نیوا، ژرژ. (۱۳۷۳ش). «نظر اجمالی به فرمالیسم روس»؛ ترجمهٔ رضا سیدحسینی، فصلنامهٔ ارغنون، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۱۷-۲۵.
- یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۸ش). «زبان‌شناسی و شعرشناسی»؛ ترجمهٔ کورش صفوی، ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، تهران: سورهٔ مهر، صص ۹۱-۱۰۸.
- مقالات عربی

- رحیمی خویگانی، محمد و آخرین. (۱۴۳۸ق). «الترجمة عند الأدباء والبلاغيين الفرس القدماء»؛ مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، المجلد ۱۲، العدد ۴۰، صص ۷۸-۵۹.
- رحیمی خویگانی، محمد و نرگس گنجی. (۱۴۳۷ق). «بین الترجمة والتناص»؛ مجلة بحوث في اللغة العربية المجلد ۷، العدد ۱۲، صص ۴۳-۵۶.
- رحیمی خویگانی، محمد و نرگس گنجی. (۱۴۳۴ق). «القصيدة البشرية وترجمتها الفارسية المنظومة من منظور موسيقي»؛ إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي، المجلد ۳، العدد ۱۰، صص ۲۰۹-۲۲۶.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال نهم، دوره جدید، شماره بیست و نهم، پاییز ۱۳۹۶

الإطارية اللغوية لدراسة الترجمة الشعرية من العربية إلى الفارسية*

على أساس النظرية الشكائية

رضا ناظمیان. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران

حسام حاج مؤمن، طالب مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران

الملخص

تساءل هذه الدراسة من منظور لغوي: كيف تنقل الترجمة الشعرية نوعية الشعر العربي ومكوناته اللغوية إلى اللغة الفارسية؟ واعتمادا على المنهج التحليلي التطبيقي للبحث، تستند الدراسة إلى النظرية الشكائية وتتناول على أساسها النوعية اللغوية للشعر ومكوناته الشكلية الأربعة هي النظام، والتقنيات الفنية، والإيقاع، والغرض. ونظرا إلى نوعية الشعر اللغوية ومكوناته الشكلية تطرح الدراسة إطارا لغويا لتحليل عملية الترجمة الشعرية من العربية إلى الفارسية تحليلا نظريا، كما تحلل عينات من المنجز النصي لهذه العملية تحليلا تطبيقيا، فتستنتج أن الترجمة الشعرية تجعل اللغة الفارسية تنشط في وظيفتها الشعرية لإنتاج شعر فارسي يتكافئ شعرا عربيا في طريقة التوظيف الفني للعناصر اللغوية، وذلك عن طريق إعادة إبداع المكونات الشكلية لشعر عربي في شعر فارسي، بغية الحفاظ على نوعية الشعر اللغوية. وتنتهي الدراسة إلى تحليل أبيات من قصيدة "لامية العجم" العربية وترجمتها الشعرية الفارسية على أساس الإطار المطروح.

الكلمات الدليلية: ترجمة الشعر العربي إلى الفارسية، الشكائية، إعادة إبداع الشكل الشعري.

تاريخ القبول: ۱۳۹۶/۰۲/۳۰

* - تاريخ الوصول: ۱۳۹۵/۰۸/۲۳

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني (الكاتب المسؤول): reza.nazemian@atu.ac.ir